ISSN 0395-6601

n° 2752

DU 15 AU 30 SEPTEMBRE 2001/N° 820/3,90 €/25,58 F

tdc

textes et documents pour la classe ▶ 820

Chants du monde

cndp RÉSEAU

9770395 660004 01820 755 A0097

arts et culture

Enfance de l'art le supplément arts et culture pour l'école

© Pratt-Pries/DIAF

▲ La main sur l'oreille, les yeux fermés, tout à l'écoute de ses vibrations intérieures, cette Marocaine de Ouarzazate est le symbole même de la force mystérieuse du chant. L'énergie corporelle requise pour chanter est transcendée par un élan vital qui traduit aussi bien le sens artistique que la quête spirituelle ou la ferveur religieuse.

En dépit de leur diversité géographique et temporelle, les innombrables récits provenant des cosmogonies des hautes civilisations ou des mythologies anciennes offrent parfois certaines correspondances. La plupart des mythes qui traitent de la genèse du monde présentent ainsi la particularité de mentionner l'existence du chant dès les débuts de la création. À l'instant où un dieu manifeste la volonté de donner naissance à la matière, à la voûte céleste, à la terre ou à l'homme, intervient un événement de nature sonore: il expire, soupire, chante, crie, hurle, tousse, tonne.

Pourquoi et comment chante-t-on à travers le monde? L'extrême diversité des pratiques est le reflet d'un lien intime entre le chant et la vie personnelle et sociale de tout individu. Quant aux techniques vocales, elles dépendent tout autant des capacités de chacun que des traditions particulières à chaque peuple.

Les voies du chant

L'ORIGINE EST CHANT

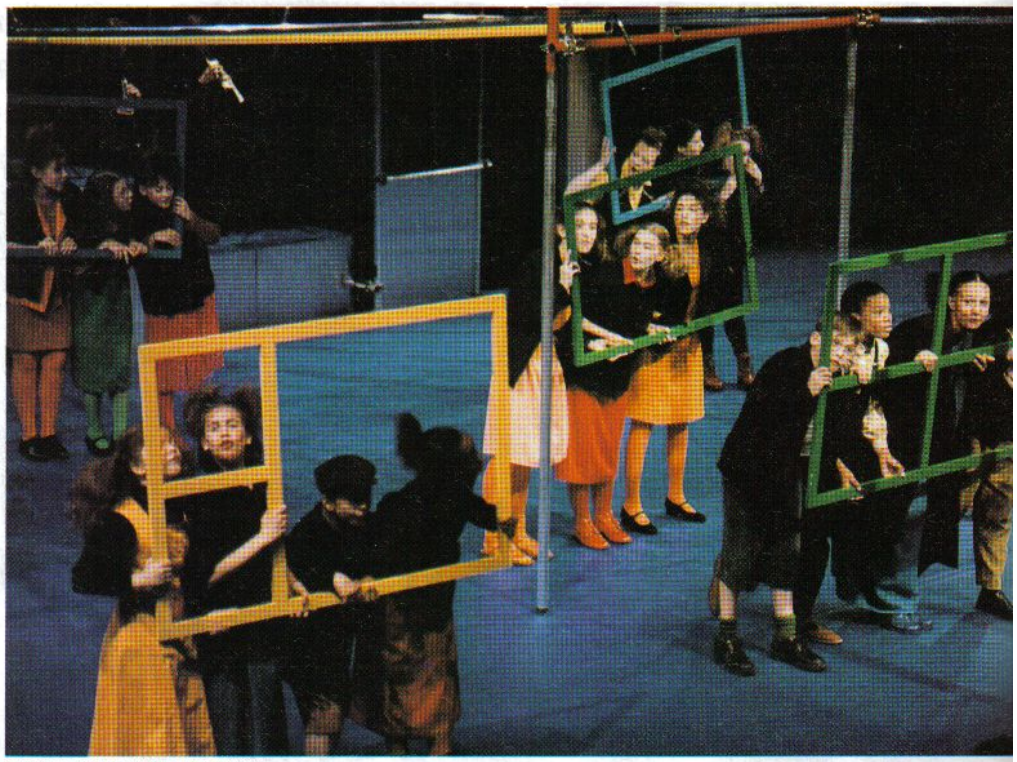
Cette première force créatrice, émergeant de l'abîme primordial, est généralement symbolisée par des « dieux-chantres » dont le chant originel peut se composer de souffle, de bruits inarticulés, de cris, de gémissements ou de syllabes magiques.

Ainsi, en Inde, Prajâpati, le dieu créateur védique, issu lui-même d'un souffle sonore, est-il décrit comme un chant de louange; le Châ ndogya dit que le monde fut engendré par la syllabe OM qui constitue l'essence du *sâman* (chant) et du souffle; de la bouche de Brahmâ seraient sortis les premiers dieux: ces Immortels sont donc des chants. Les Gros-Ventres d'Amérique relatent que leur dieu créa le monde en chantant trois fois. Les Miwoks, les Uitotos et les Massaïs, en Afrique, attribuent également l'origine du monde au son d'un chant divin. Le chant du créateur est ainsi tour à tour assimilé au tonnerre (chez les Arandas d'Australie,

au Congo ou au Niger), au bruit de la pluie ou du vent (en Afrique et en Asie), à un violent soufflement (chez les Chippewas d'Amérique).
C'est donc par le son, et plus précisément par le phénomène vocal, que les civilisations anciennes expliquent le passage du rien à la construction du tout, des ténèbres à la lumière : à l'image des cris du nouveau-né, les premiers chants de la création amènent l'aurore du monde. L'analyse de ces mythes révèle la position hautement symbolique occupée par le chant dans les cultures les plus lointaines et nous éclaire sur la relation entretenue par ces peuples à la production sonore humaine : le chant est premier en plus d'être doté d'un rôle d'éclaireur.
Aussi sa fonction initiale fut-elle d'accompagner ou d'embellir le service divin. Véhicule des croyances, il sied à la proclamation de la foi, au recueillement de la prière ou à la communion avec l'au-delà. Mais, si les concepts et les représentations de l'espace et du temps, de la circulation des énergies vitale et spirituelle, peuvent aisément être reflétés dans l'ordre idéalisé des chants, ces derniers sont aussi le vecteur de pratiques sociales fort diversifiées.

CHANT ET PRATIQUES SOCIALES

Si toute société a cultivé le chant, il n'a pas la même importance et n'occupe pas les mêmes fonctions dans chacune d'elles. Chez la plupart des peuples africains, le chant permet de résoudre les tensions internes aux communautés, tensions inévitables dans tout groupement à caractère familial ou politique.
Quels que soient les types de sociétés (européennes ou non, de haute culture ou traditionnelles), leurs chants sont autant l'expression des systèmes d'échanges que celle de la transmission, oralement ou par l'écriture, d'une tradition et d'une technique musicales. Ancré dans la vie sociale,



© Colette Masson/Agence Enguerand

Opéra pour enfants

Brundibar *est un opéra du compositeur tchèque Hans Krasa, destiné à être chanté par des enfants. Composé en 1940, il a été représenté à maintes reprises dans le camp de Terezin, vitrine culturelle du régime concentrationnaire nazi. Son compositeur et la plupart des interprètes ont péri dans le camp d'Auschwitz. Avec Scott Alan Prouty pour la direction musicale et Charlotte Nessi pour la mise en scène,* Brundibar *a été monté en France en 1997 et donné notamment à l'Opéra de Paris et à celui de Lyon. Les jeunes interprètes venaient de divers chœurs d'enfants et d'adolescents.*
« Nous avons choisi de garder la langue tchèque, car elle fait partie de la musicalité de l'œuvre, avec ses accents dont on ne sait jamais à l'avance où ils vont tomber. Les enfants ont travaillé le texte avec une jeune femme tchèque. Évidemment, il a fallu qu'ils soient d'autant plus suggestifs qu'ils devaient rendre accessible à tout public un propos exprimé dans une langue étrangère. Mais ils ont l'habitude de travailler la musique de façon expressive. Ma collaboration avec Scott Alan Prouty remonte à plus de dix ans et, parfois, j'ai l'impression que c'est lui qui fait du théâtre et moi de la musique. » (Charlotte Nessi)
« Tous ces enfants jouent bien sans chanter, chantent bien sans jouer. Ce qui est difficile, c'est de créer le rapport entre le chant et le jeu scénique. C'est pourquoi, dès les exercices d'échauffement, nous travaillons la voix avec une participation de tout le corps, avec des gestes, des attitudes, des expressions du visage. » (Scott Alan Prouty)

◀ Pour les jeunes interprètes de *Brundibar*, de Hans Krasa, à l'Opéra Bastille, le 28 avril 1997, le mot « plaisir » est inséparable de la notion de travail. Sans doute parce que l'inventivité aide à surmonter bien des difficultés. L'une d'entre elles est de préserver la spontanéité.

le chant s'intègre à l'existence de chaque individu. Il peut revêtir un caractère utilitaire, être lié au travail, au culte, à la pure jouissance esthétique ; dans tous les cas, il émerge de structures sociales. Dans certaines cultures, on chante pour renforcer la mémoire dans l'apprentissage des leçons, pour coordonner le travail et faciliter le labeur, pour calmer la douleur au moment des guérisons, pour accompagner les rites liés à la naissance, à la circoncision ou au mariage. Dans les sociétés où la musique n'est pas écrite, l'écoute avertie a autant d'importance et de valeur que l'exécution vocale ou instrumentale, car elle est le seul moyen d'assurer la continuité de la tradition musicale. Individuel ou collectif, le chant peut être analysé et compris comme l'expression de l'expérience humaine dans le contexte de différentes organisations socioculturelles.

Reste à déterminer, dans chaque cas, quelle est la nature des liens tissés entre les peuples et leurs pratiques vocales : qui invente le chant ? qui chante ? qui écoute ? pourquoi ? Une encyclopédie entière ne suffirait pas pour décrire les milliers de chants existants dans le monde ; mais certains nous attirent et nous touchent, non seulement pour leur potentiel d'étrangeté, mais aussi parce qu'ils permettent, par la confrontation, de mieux comprendre notre culture et d'en décrypter les fondements.

© Olivier Martel/Hoaqui

◀ Comme les rwâyes, ce musicien-conteur marocain chante une chronique berbère, puisant autant dans la tradition que dans les événements contemporains. Sur le modèle du ribâb, son instrument monocorde à archet recourbé est bricolé avec un bidon d'huile.

QUELQUES FONCTIONS DU CHANT

Parce qu'il peut être porteur de paroles, le chant fut très tôt choisi comme le véhicule de l'histoire des peuples. Le wayang kulit de Java (théâtre animé par des marionnettistes-conteurs) autant que l'opéra occidental relatent les hauts faits de héros princiers, les grands événements nationaux, les rivalités entre les groupes ou les intrigues de la cour, les chroniques des temps passés et présents. Si, dans certaines cultures, le chant est porteur de la mémoire collective, dans d'autres il peut acquérir un rôle informatif par le récit d'histoires ou d'événements présents, vécus, rapportés et colportés : un véhicule oral et divertissant de l'information. Cette fonction est encore aujourd'hui d'actualité dans certaines régions du monde, pas forcément les plus reculées géographiquement.

Colporteurs de nouvelles, les chanteurs endossent en quelque sorte la fonction de « journalistes » auprès d'un public rural ou urbain. Ainsi, les rwâyes, poètes-chanteurs marocains itinérants, véhiculent de village en village les informations collectées au cours de leur voyage et font office à la fois de journalistes, d'historiens et de moralistes. Citons encore les cantastorie italiens, presque toujours originaires de Lombardie ou d'Émilie, spécialisés dans la narration d'histoires avec accompagnement instrumental. Autrefois présents dans toutes les régions du nord de l'Italie, ils se produisaient en milieu urbain, sur les places publiques, les marchés, les foires. Structurés en vers de sept ou huit pieds, leurs récits traitent principalement de l'actualité : calamités nationales, faits divers, accidents d'avions, manifestations d'héroïsme, événements sportifs. Vendus en « feuilles volantes » à l'issue de la représentation, les textes de ces chansons sont diffusés jusque dans les villages les plus éloignés. Moyen d'expression privilégié, le chant, lorsqu'il est support du langage, est donc aussi un outil de communication dont les fonctions sont diverses : transmettre les savoirs, actualiser la mémoire collective, informer.

Si la disparition des travaux manuels dans la majorité des cultures occidentalisées a contribué à l'oubli des

© Ferdinando Scianna/Magnum Photos

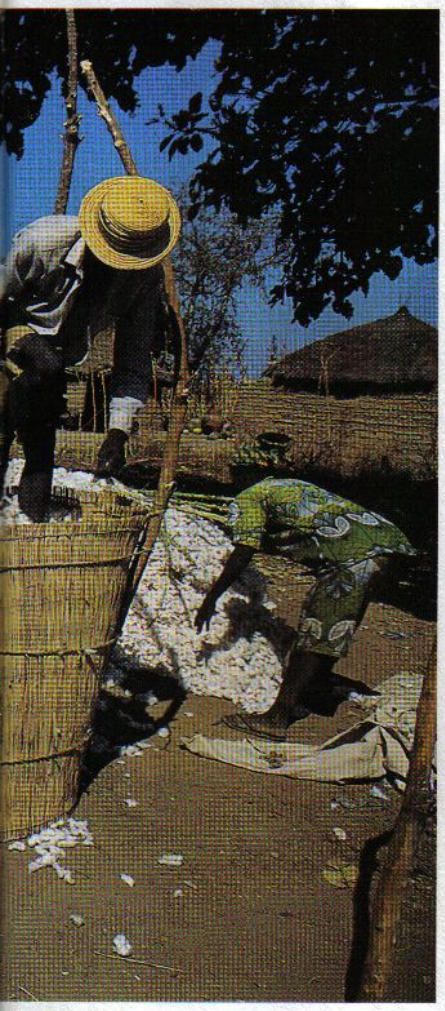
▶ Des chanteurs populaires italiens animent une *osteria* (café traditionnel) de la province de Bergame, avec des chansons anciennes ou traitant de l'actualité. Cette pratique est proche de celle des cantastorie, toujours en activité dans les grandes villes italiennes.

chants qui leur étaient intimement liés, la pratique du chant accompagnant le temps du travail continue d'avoir une place primordiale dans toutes les cultures traditionnelles. Pourquoi? Rythmique, le chant peut servir à coordonner les gestes des travailleurs; dynamique, il encourage les gestes physiques; plus mélodieux, il soulage l'effort ou la terrible pesanteur des heures passées à répéter le même mouvement (chants des repiqueuses de plants de riz ou des arracheuses de mauvaises herbes en Asie, chants des cueilleurs de coton en Afrique, chants des jeunes fileuses *dorzés* en Éthiopie). Leurs paroles peuvent exprimer les regrets d'avoir de si mauvaises conditions de travail, énoncer des plaisanteries, invoquer des saints ou des dieux, mais aussi remercier ou glorifier l'entreprise, comme c'est le cas des chants au sein des manufactures ou des usines chinoises. Il s'agit le plus souvent de chants collectifs qui facilitent l'exécution des tâches tout en resserrant les liens entre les paysans, les ouvriers, les villageois. L'alternance entre la voix soliste d'un meneur et la réponse de l'ensemble du groupe est, avec la forme strophique, la structure la plus fréquente des chants de travail.

En Birmanie, les balayeurs de Rangoon, munis de leurs balais, viennent quotidiennement se recueillir et chanter à la pagode. Le chant est à la fois outil de travail et proclamation de la foi.

© François Guénet/Rapho

Enfin, dans toutes les sociétés, le chant, associé ou non à la danse, accompagne la fête: au moment du carnaval, pour célébrer l'arrivée du printemps, au cours des repas de famille. Au-delà de la fonction divertissante, les pratiques vocales sont parfois même le lieu privilégié de l'amusement et du jeu. En Occident, les chants à l'intention des jeunes enfants, par leur fonction à la fois ludique et didactique, ont intéressé les musiciens autant que les spécialistes du monde de l'enfance (médecins, pédagogues). Le plus souvent strophiques et répétitives, ces chansons, au rythme régulier bien marqué, peuvent servir à apprendre les lettres de l'alphabet, les mois de l'année... Associées à des actions rythmées (faire sauter l'enfant sur les genoux, frapper des mains, etc.), elles aident le tout-petit à coordonner ses mouvements



© François Guénet/Rapho

Dans les pays de culture traditionnelle, le chant accompagne les travaux des champs (ici la pesée du coton, au Tchad). Il aide à supporter les tâches monotones ou pénibles et il soude les liens entre les paysans.

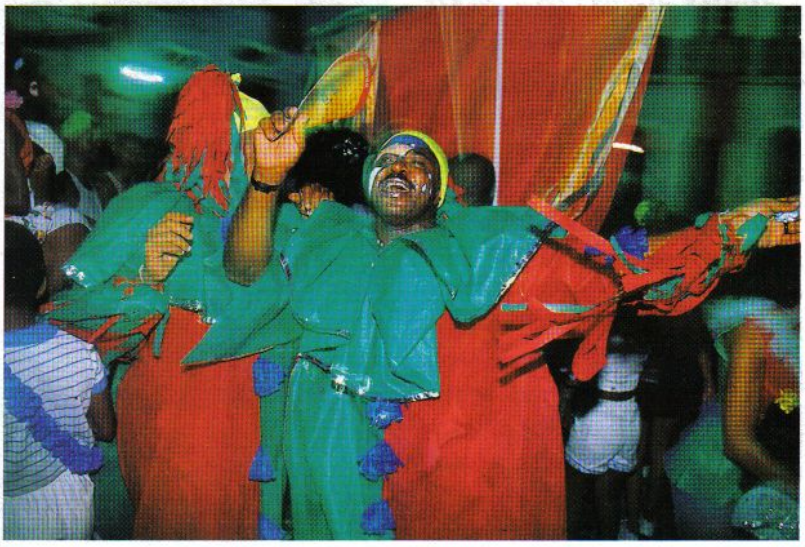
et ont ainsi une fonction dans la constitution motrice du corps, le tout en s'amusant.

Dans les campagnes du Moyen Atlas au Maroc, les imdyazen, une corporation de poètes-chanteurs itinérants, ont une manière bien particulière d'amuser, de village en village, les populations rurales. Le groupe se constitue généralement de quatre artistes : un poète (*amdyaz*), chef de bande et personnage central du spectacle, un comique (*bughanîm*), soufflant dans une double flûte en roseau, à la fois instrumentiste, comédien et quêteur du groupe, et un « chœur » composé de deux répondeurs (*irddaden*). Avant que le groupe n'arrive dans un village, le bughanîm se renseigne, très discrètement, sur les habitants, leurs habitudes, les querelles entre les familles, les naissances et les décès. Ces informations vont

Le sens politique des chants vendas

Les chants des Vendas, peuple d'environ 300 000 individus, établi dans le Nord-Transvaal d'Afrique du Sud, font partie intégrante du développement de l'esprit, du corps et des rapports sociaux harmonieux au sein de leur groupe, ce qu'a montré le musicien et anthropologue John Blacking dans Le Sens musical.
Leur musique est en grande partie de circonstance et son exécution est un signe de l'activité des groupes sociaux. Ils identifient et classent leurs chants selon leur fonction sociale (chants de travail, chants à piler, chansons enfantines, chants d'école, chansons à boire). La façon dont ils chantent est d'ailleurs généralement déterminée par le contexte. Dans leur système musical, c'est le rythme qui distingue le chant (u imba) *de la parole* (u amba), *de sorte que l'on appelle chants des ensembles de mots qui sont récités selon une certaine scansion. La musique venda est donc fondée, non sur la mélodie, mais sur une agitation rythmique du corps tout entier, dont le chant n'est qu'une extension particulière. À l'école d'initiation pour les filles, il existe plusieurs types de chant qui ponctuent leurs activités : « chants pour danser en rond », « chanson pour aider quelqu'un à traverser la rivière », « chants des lois de l'école », « chanson pour dormir » qui met un terme à une période scolaire. Pendant leur initiation, chaque fois qu'une novice est conduite à la rivière ou ramenée dans sa case, les femmes et les autres filles qui l'accompagnent signalent leur approche par un chant spécial où elles frappent leur lèvre inférieure avec l'index. Autant d'exemples qui montrent combien les Vendas adultes sont à même de savoir et de comprendre ce qui se passe au sein de leur communauté rien qu'en écoutant les chants. La principale fonction du chant est donc d'engager chaque individu dans une expérience de participation au sein de leur collectivité.*

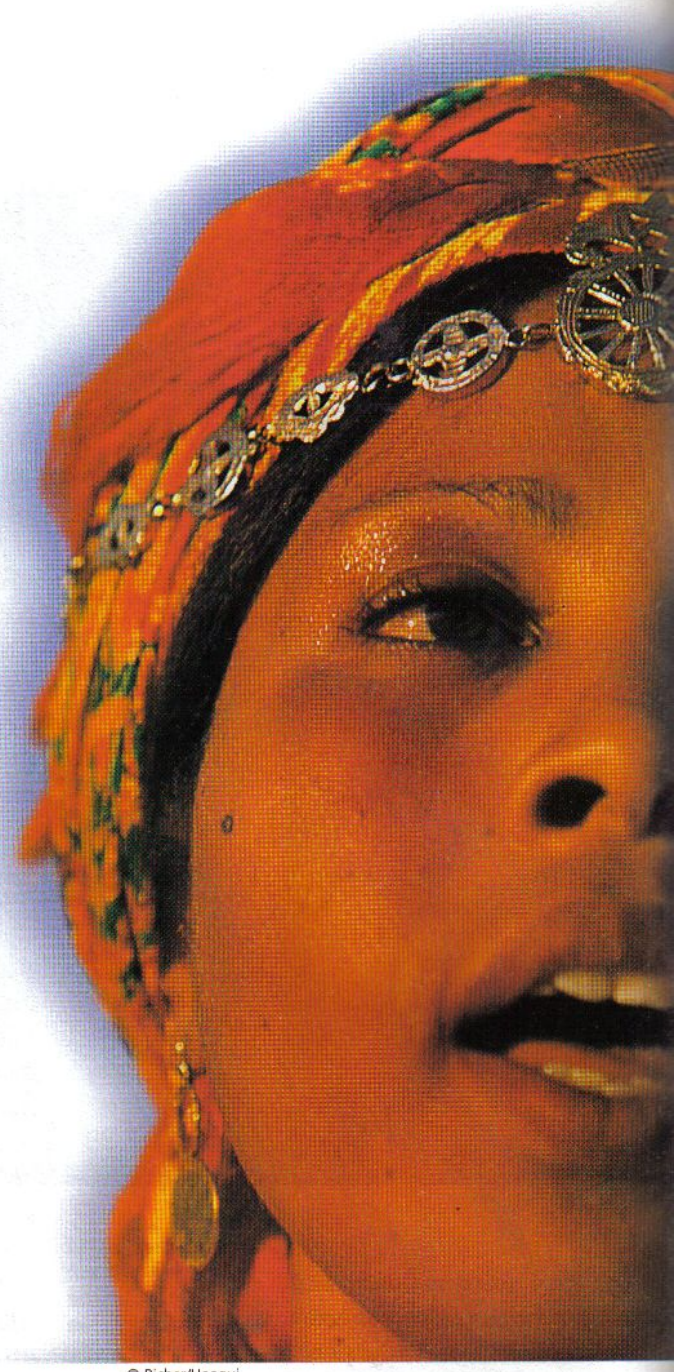
La fête et le chant sont indissociables. C'est notamment le cas lors du célèbre carnaval brésilien, ici à Salvador, capitale de Bahia, en 1996.



© Le Divenah/DIAF-SDP

Bien respirer pour maîtriser la voix

Certains défauts sont à éviter. Une respiration insuffisante n'apporte pas une pression respiratoire assez puissante et régulière pour faire vibrer et maintenir les cordes vocales à la bonne fréquence. Lorsqu'on chante a cappella, *la tonalité a tendance à baisser : ce phénomène est dû à une carence respiratoire. Une respiration courte empêche la note de durer assez longtemps. Un chanteur aura des difficultés à obtenir un phrasé musical et nuancé car il sera contraint de respirer fréquemment. Une respiration irrégulière maîtrise mal le souffle et la voix se brise ou devient chevrotante. Une respiration excessive entraîne une pression d'air trop élevée qui hausse la voix, altère son éclat et lui donne un caractère voilé.*
Une bonne maîtrise de l'appareil phonatoire permet de contrôler l'attaque, le soutien et l'arrêt du son.
Pour bien commencer, il faut bloquer l'air dans la zone sous-glottique jusqu'au moment voulu. Des attaques brusques, molles ou soufflées appellent respectivement plusieurs exercices comme un travail de la résonance, des vocalises en staccato *et la répétition de syllabes commençant par des dentales. Concernant le soutien, la colonne d'air doit prendre appui sur le diaphragme et le souffle doit constamment garder le contact avec les résonateurs.*
Pour arrêter convenablement un son, il faut tenir la dernière note et coordonner l'arrêt simultané du souffle et du son.
Enfin, l'usage du tabac, de l'alcool, l'habitude du cri détériorent l'appareil phonatoire. En revanche, des exercices de relaxation favorisent la « mise en condition vocale ».



© Richer/Hoaqui

servir à l'amdyaz pour confectionner les textes de ses chants. Le public est tour à tour curieux, médusé et hilare à l'écoute de ces chants « miroirs » taillés sur mesure. Les Inuit (Eskimo) du Nord canadien vivant autour de la baie d'Hudson pratiquent un jeu vocal très spectaculaire appelé *katajjaq*. Il s'agit d'une véritable compétition dont le but est d'essouffler, d'épuiser l'adversaire et de lui faire perdre son rythme. Deux femmes, face à face, utilisent la bouche de leur adversaire comme caisse de résonance ; elles peuvent aussi se mettre à quatre pattes, front contre front, au-dessus d'une jarre en terre cuite servant alors de résonateur. Sur un rythme rapide et soutenu, chacune émet à tour de rôle un son, imité, complété ou modifié par l'autre. Les sons et formules utilisés, généralement graves et gutturaux, peuvent être l'imitation de cris d'animaux ou avoir une hauteur précise ; l'ensemble constitue alors une mélodie. Cette alternance très vive est rompue lorsque l'une se trompe ou ne peut plus suivre la cadence soutenue par les encouragements des autres femmes disposées en cercle autour du duo. La tension forte et généralement grandissante est brusquement rompue par l'éclat de rire survenant à la fin de la joute.

DIVERSITÉ DES TECHNIQUES VOCALES

Il n'existe aucune ethnie dans le monde qui n'ait cultivé le chant, et chaque peuple a inventé ses propres formes d'expression vocale. Au sein de cette multitude d'expériences et de pratiques, les canons du goût occidental sont assez aisément identifiables. Chez nous, les techniques se sont surtout développées autour de trois paramètres : la puissance, l'homogénéité et la pureté de l'émission. D'innombrables autres techniques correspondant à des critères bien différenciés selon les cultures ont été élaborées puis révélées au monde occidental par

Certaines cultures privilégient les chants monodiques, interprétés par une seule voix, comme cette Marocaine de Ouarzazate. D'autres ont développé des techniques de chants polyphoniques, réalisés à plusieurs voix à l'unisson ou en parties vocales distinctes : c'est le cas pour les chants traditionnels corses, ici par le groupe A Filetta, à Calvi.

les travaux d'observation, de recensement et de recherche ethnomusicologiques. On distingue les techniques vocales des modes d'exécution que sont les chants monodiques (interprétés par une voix seule), les chants polyphoniques (réalisés à plusieurs voix à l'unisson, en hétérophonie ou divisés en parties vocales distinctes) et les chants à une ou plusieurs voix accompagnés d'instruments.

Toutes les grandes civilisations ont cultivé le travail de la voix pour les représentations théâtrales, le concert ou le rituel religieux. Fruit d'un apprentissage rigoureux et approfondi, les techniques vocales et le chant obtenu répondent à la modification du timbre dans un sens souhaité et aboutissent le plus souvent à une transformation de l'émission naturelle. Dans la plupart des cultures savantes, l'emploi des registres de la voix fait ainsi l'objet d'une codification précise. Le registre naturel des hommes est la « voix de poitrine » ; il peut être employé par les femmes pour les notes graves. La voix naturelle des femmes et des enfants avant la mue est la « voix de tête » ; elle peut être utilisée par les hommes et prend alors le nom de « voix de fausset ». Chaque culture a ses préférences et ses interdits concernant le choix, le travail et la modification de ces registres. Ainsi la voix de fausset est-elle cultivée par les hommes dans la musique de théâtre extrême-orientale, alors qu'elle est prohibée dans le *raga* indien. Les voix de l'opéra chinois sont peu volumineuses, avec l'utilisation du registre de fausset pour les hommes ; les chanteuses japonaises font usage de la voix de poitrine ; les voix indonésiennes optent pour un timbre volontiers nasal ; les voix mongoles sont très claires, alors que les voix du rituel bouddhique *shomyo* du Japon et du tantrisme tibétain sont graves, profondes et gutturales.

Quant aux rapports qu'entretient la voix chantée avec la parole, ils sont divers. Ils peuvent aller de l'indépendance complète jusqu'à la soumission de l'une à l'autre : soumission du dessin mélodique à la parole dans les langues à tons ou soumission de la composition poétique au cadre de la mélodie et du rythme préexistant pouvant d'ailleurs servir de support à des textes différents. Dans certains chants, la forme compte bien davantage que la fidélité au texte : ainsi est-ce à la richesse de ses mélismes (vocalises) et au potentiel de créativité mélodique qu'un bon chanteur touareg est reconnu comme tel. La relation voix-parole peut aussi être totalement inexistante.

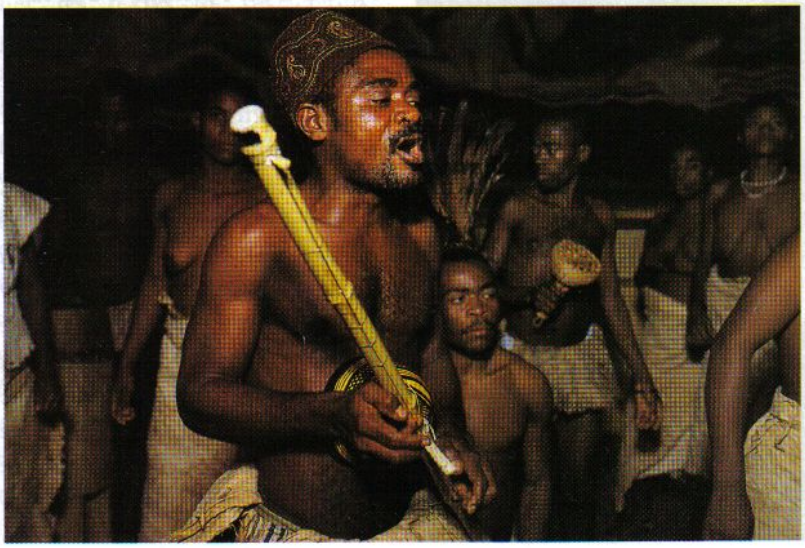
© Rigoulet/Hoaqui

JOUER AVEC L'APPAREIL VOCAL

Au-delà de l'usage naturel des organes de la phonation, il existe de par le monde des techniques qui mettent en jeu d'autres éléments de l'appareil vocal ou utilisent différemment, de manière exagérée ou volontairement atténuée, une fonction déjà existante. C'est le cas de la voix *fry* pratiquée dans le jazz, très appréciée à l'époque du style New Orleans et immortalisée par Louis Armstrong. Cette voix grave, rauque, gutturale et éraillée, est également pratiquée dans la « voix d'eau » ou « voix roulée » des Bassaris du Sénégal.

Contrairement au goût occidental qui tend à vouloir supprimer du chant tout « bruit » lié à l'écoulement de l'air, la plupart des musiques ethniques cultivent le souffle, et parfois même de façon extrêmement prononcée. Symbole de la vie dans les religions traditionnelles, le souffle est rendu audible car il garantit l'origine humaine de la musique.

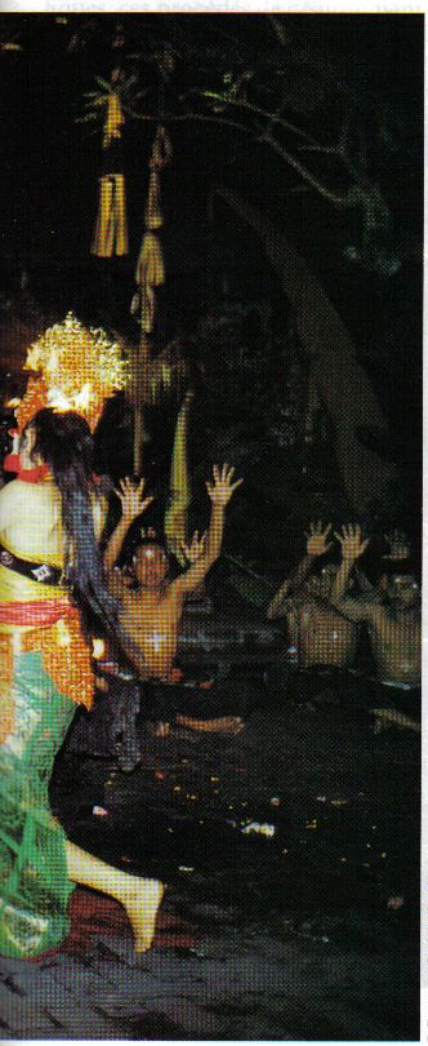
Manifestation fondamentale de l'expression humaine, le cri est employé diversement et recouvre des significations spéciales selon les cultures et les civilisations. S'il ne possède pas de support signifiant dans la langue (car il ne comporte pas de paroles), le cri acquiert toutefois une signification par son expressivité même (surprise, frayeur, exaltation). Il peut être cultivé individuellement ou collectivement, pour le rituel sacré ou les manifestations profanes. Dans les cultures traditionnelles, les chants à base de cris individuels ont souvent une fonction utilitaire : appels pour rassembler le troupeau, faire avancer son âne. Les cris à plusieurs voix participent quant à eux aux manifestations collectives : les youyous des femmes d'Afrique du Nord (sons aigus, stridents et répétitifs) font monter la tension au moment des fêtes et excitent les participants au même titre que les tambours. Dans le théâtre nô japonais, le cri est hautement stylisé ; il s'agit d'un élément musical à part entière. Outre leur jeu de tambour, trois percussionnistes lancent des interjections gutturales qui précèdent ou suivent la frappe. Ces cris appelés *kakegoe* ne sont pas improvisés ; ils ont au contraire une fonction rythmique précise en s'insérant dans les cycles des tambours.



© François Guénet/Rapho

◂ Le jodel est une spécialité chez les Pygmées. Ils l'utilisent dans des polyphonies de rythmes extrêmement complexes.

Surtout lié au divertissement, le jodel est pratiqué autant par les hommes que par les femmes, voire par les enfants chez les Pygmées. Il s'agit d'une technique vocale fondée sur les changements de registre : le chanteur vocalise en passant très rapidement et fréquemment de la voix de poitrine à la voix de tête et vice versa, sur de larges intervalles (souvent de sixtes et même de septièmes). Les syllabes utilisées sont des onomatopées, dénuées de sens, mais dont l'alternance de voyelles ouvertes ou fermées facilite le passage d'un registre à l'autre. Cette technique particulière est pratiquée en Occident par les



© François Guénet/Rapho

◀ Le théâtre vivant du Ramayana, à Bali en Indonésie, interprète la « Danse des singes ». Le *kecak* est un genre qui utilise le cri comme unique matériau musical. Un chœur d'hommes assis en cercle scande avec vigueur, dans un jeu rythmique où abondent hoquets et syncopes, des onomatopées provenant de l'imitation des cris du singe (entre autres *ke* et *cak*).

populations germanophones et alpines, notamment en Suisse. Mais on le trouve également en Mélanésie, aux îles Salomon et en Afrique centrale dans différentes ethnies pygmées.

Le chant diphonique est l'appellation donnée, au début des années 1970 par les ethnomusicologues, à la technique vocale qui permet à un seul chanteur de faire entendre deux sons simultanément. Il s'agit le plus souvent d'un bourdon grave et d'une mélodie aiguë. Le chanteur émet un son au spectre riche en harmoniques, dont il sélectionne certains au moyen d'une technique très particulière : le déplacement de la langue fait varier le volume buccal, donc la fréquence ; la cavité buccale antérieure joue le rôle de résonateur et l'extrémité antérieure de la langue, appliquée contre la voûte, agit comme sélecteur de fréquence. On entend ainsi deux sons alors que les cordes vocales n'en produisent qu'un seul. Cette technique est surtout pratiquée en Asie centrale, de l'Oural et l'Altaï à la Sibérie orientale et au Tibet. Il existe de nombreuses variantes quant à l'application stylistique, selon le choix de la hauteur du son fondamental, le choix des harmoniques et le type d'ornementation. Les formes les plus connues sont le *xöömij* mongol, *l'uzliau* des Bachkirs et le *kai* des Gorno Altaïsk. On connaît très bien aujourd'hui la technique *dbyans* des moines du Tibet, pratiquée dans les monastères de Gyüme et Gyütö, très spectaculaire par la profondeur et la raucité d'un son fondamental extrêmement grave.

QUAND LA VOIX IMITE L'INSTRUMENT

Dans un grand nombre de cultures traditionnelles, la voix est si liée aux instruments de musique qu'elle cherche parfois même à s'identifier à eux. Certains peuples ne différencient d'ailleurs pas la voix des instruments, au point qu'on ne sait plus si c'est la voix ou l'instrument qui imite l'autre, surtout avec les instruments à cordes frottées dont le timbre est très proche de celui de la voix.

Chez les Touaregs, le chant va jusqu'à être restitué sur l'instrument, mais toujours accompagné d'un murmure silencieux de la gorge ; cette technique est appelée « chant de l'âme » (*asak dagh iman*).

Ce mimétisme a le plus souvent une fonction ludique. Pour amuser les enfants, les vieilles femmes du Burundi chantent en faisant vibrer leurs lèvres entre leurs mains jointes afin d'obtenir un son d'instrument à anche. Dans tous les cas, l'imitation nécessite un tour de force technique et le déploiement d'une virtuosité parfois sidérante. C'est le cas des bergers mongols en transhumance qui passent une grande partie de leur temps à reproduire vocalement le jeu de leur limbe (flûte traversière) grâce à une émission vocale très tendue en registre de fausset et un travail de la pointe de la langue contre la voûte palatine, en vue de styliser les ornements du jeu instrumental.

Reproduire vocalement les sons d'un instrument de musique pour l'enseigner à un élève est un procédé répandu dans la plupart des sociétés traditionnelles où la transmission des savoirs est assurée oralement. Mais on trouve également cette pratique dans certaines hautes cultures et plus particulièrement pour l'enseignement de la percussion (dans les pays arabes, en Iran pour le *zarb*, en

© François Guénet/Rapho

▶ Les Tedas du Tchad imitent leur *kiiki* (vièle à une corde) en fredonnant doucement en voix de fausset et en soufflant parfois entre leurs dents pour simuler le frottement de l'archet.

© Joël Jaffre/Hoaqui

Extrême-Orient et notamment au Viêtnam pour le tambour *trông nhac* joué avec des baguettes). Il existe en Inde un véritable alphabet rythmique (*bola*) pour styliser le jeu de *tabla*. Les différentes façons de frapper le tambour (une vingtaine) portent des noms d'origine onomatopéique. L'élève apprend oralement ces rythmes un par un, puis les combine avec une virtuosité d'élocution assez confondante dans la récitation des formules. Avant même de jouer du *tabla*, le musicien l'a chanté.

LE DÉGUISEMENT DE LA VOIX

De nombreuses ethnies ont imaginé des sonorités originales en altérant le timbre vocal par l'adjonction d'un objet ou d'un instrument de musique à la phonation. Pendant le chant, un dispositif est ajouté à la sortie de la bouche, le son émis est donc déformé, déguisant la voix. On peut ainsi utiliser un masque ; c'est le cas chez de nombreuses ethnies d'Afrique noire (Dogons du Mali, Dans de Côte-d'Ivoire). Lié au rituel, le masque dissimule son porteur tout en lui permettant de s'identifier aux personnages ou aux symboles qu'il représente. En modifiant l'aspect extérieur de l'individu, le masque altère et déguise aussi le timbre de sa voix car il obstrue les ondes sonores qui sortent de sa bouche. Dans le théâtre nô du Japon, le masquage de la voix est hautement travaillé. Il fait partie intégrante de l'établissement du style vocal.

La voix chantée peut également traverser un résonateur externe placé à la sortie des lèvres. Déformée, elle acquiert un timbre nouveau dont les composantes dépendent de la nature du résonateur. Il s'agit le plus souvent d'une trompe. Les Papous Iatmul de Nouvelle-Guinée chantent ainsi dans un *mai* (tuyau de bambou) et les Aborigènes d'Australie clament des syllabes sacrées et graves dans le *didgeridou*, une branche d'eucalyptus évidée d'environ 10 cm de diamètre pouvant atteindre 2 m de long. Autre déguisement : l'emplacement à la sortie de la bouche d'un système excitateur à part entière (comme un sifflet) qui met en vibration l'air expiré pendant le chant. L'air déjà mis en vibration par les cordes vocales est réutilisé pour former un son nouveau. Les femmes Kabiye du nord du Togo chantent des sons gutturaux dans des *nyefè* (tubes de bambou fermés à une extrémité et remplis d'une certaine quantité d'eau). Dans toute l'Asie centrale, on pratique ainsi le chant dans la flûte, et particulièrement au Rajasthan avec la flûte oblique *narh*. Ludiques ou symbo-

▲ **Ces masques, utilisés en Côte-d'Ivoire, servent à altérer le timbre vocal. Lié au rituel, le masque dissimule son porteur tout en lui permettant de s'identifier aux personnages ou aux symboles qu'il représente.**

liques, ces procédés de déguisement de la voix tendent à faire fusionner l'émission vocale humaine avec un corps étranger en vue de former une symbiose.

Le chant, par les pratiques et les techniques particulières qu'il cultive, contribue ainsi au maintien de la mémoire sociale, tout en étant un facteur identitaire qui peut aider chaque peuple à se penser lui-même comme tel. Interpréter un chant, seul ou à plusieurs, revêt de multiples significations : agrémenter les loisirs, assumer l'entrée en communication avec le monde invisible, soulager la douleur ou exprimer la joie… Par le chant, un individu ou un groupe affirme son identité, manifeste des valeurs culturelles et sociales partagées, renforce parfois les relations de solidarité entre les participants… Dans tous les cas, la fonction de divertissement que propose la quasi-totalité des répertoires (oraux ou écrits, savants ou traditionnels) ne doit pas être négligée. Si l'homme chante, cela suppose qu'il en tire avant tout du plaisir, et cela concerne autant l'action de chanter elle-même que le résultat sonore qui naît de cette action, c'est-à-dire le chant en soi.

CORINNE SCHNEIDER

Dans le théâtre nô, le masque filtre certaines fréquences de la voix et crée un type particulier de résonance. Cette technique d'émission rend la voix méconnaissable comme dans le *yowa-gin* (chant doux avec articulation glissando, hauteur des degrés instable, vibrato volontairement irrégulier), et dans le *tsuyo-gin* (chant fort avec débit rapide et haché, articulation nette).

Le Zénith en chœur

Le 2 avril 2001, 800 choristes et instrumentistes pratiquant la musique dans le cadre scolaire ont enflammé l'une des plus grandes salles parisiennes : le Zénith. Cette grande fête, impulsée par le ministère de l'Éducation nationale dans le cadre du Salon de la musique, a donné l'opportunité à de jeunes talents de se produire dans des conditions dignes des meilleurs professionnels. Ils ont offert un concert original et éclectique qui a réjoui le public, où le jazz et le gospel ont côtoyé la musique classique.

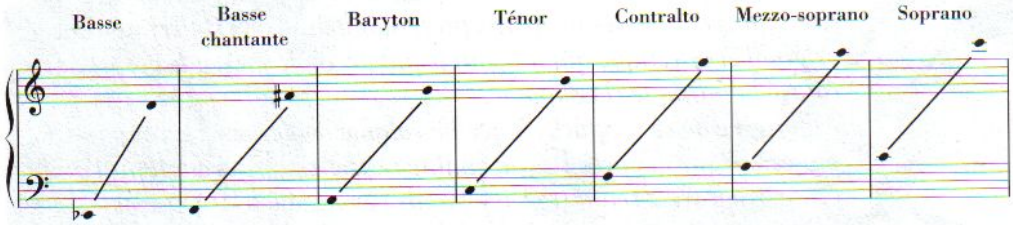
À l'origine de ce spectacle, la ferme volonté de donner un coup de projecteur sur des activités de qualité restées trop souvent dans l'ombre. Cette aventure a réuni trois big bands venus de Paris, Marciac et Valbonne, un chœur de gospel de Tarare, le chœur des collèges des Hauts-de-Seine, l'orchestre et les chœurs de l'université de Paris-Sorbonne. Ces activités instrumentales et chorales collectives sont encadrées par des professeurs d'éducation musicale, qui, depuis des années, animent ces ateliers qui font désormais partie intégrante de la vie des établissements.

Professeurs et élèves ont exprimé leur enthousiasme : « Pour la première fois, on a eu l'occasion de montrer que, dans le contexte Éducation nationale, on peut faire quelque chose de bien, chanter au Zénith est une chose fantastique ! ». « C'est l'occasion inespérée de nous rencontrer et de montrer que la pratique de la musique en milieu scolaire peut être originale et de qualité. Tout en gardant sa fonction première : initier, donner du plaisir, offrir un moment de convivialité », précise Jean-François Jacomino, professeur de musique à Valbonne.

Avec cette opération première du genre, le ministère de l'Éducation nationale a souhaité encourager la création de chorales dans tous les établissements, dans le cadre du développement du plan de cinq ans pour les arts et la culture à l'école. Le succès manifeste de cette soirée devrait encourager les initiatives.

À pleine voix

Un glossaire pour faire le point sur la variété des voix et des chants.



A CAPPELLA

Exécution vocale non accompagnée par les instruments.

AMBITUS

Étendue d'une voix, d'un instrument ou d'une mélodie, de la note la plus grave à la note la plus aiguë.

BARYTON

Voix d'homme située entre le ténor et la basse. Étendue approximative: la^1/sol^3. Voix masculine qui dispose de la plus grande variété de moyens expressifs (rôles de Don Juan chez Mozart, de Pelléas chez Debussy…).

BASSE

Registre grave des voix masculines. On distingue la basse profonde (étendue approximative: $mib^1/ré^3$) ; la basse chantante, moins puissante mais plus souple (étendue approximative: $fa^1/fa\#^3$), et la basse bouffe qui convient aux rôles comiques (Bartolo du *Barbier de Séville* de Rossini).

BEL CANTO

Désignation italienne (signifiant «beau chant») qui s'applique au chant caractérisé par la souplesse du phrasé et la virtuosité dans l'exécution des vocalises et des ornements. S'applique plus particulièrement à l'art des chanteurs castrats et des *prime donne* des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles italiens (plein épanouissement du *bel canto* à Naples au début du XVIII^e^ siècle).

CANTILLATION

Forme de mélodie religieuse (en vigueur autant dans la religion juive qu'au sein de l'Église chrétienne), plus proche de la déclamation que du chant.

CANTUS FIRMUS

Mélodie donnée (d'origine profane ou religieuse) qui sert de point de départ à une composition polyphonique.

CASTRAT

Chanteur émasculé avant la mue afin qu'il conserve le registre des voix de femmes et d'enfants (soprano et contralto). Cette pratique était répandue en Italie, surtout à l'époque baroque. Les castrats ont disparu des scènes européennes vers 1830.

CHANT MÉLISMATIQUE

Chant dans lequel chaque syllabe du texte est ornée d'un dessin mélodique comportant plusieurs notes.

CHANT MONODIQUE

Chant présentant une seule ligne vocale qui peut être exécutée par une voix seule, plusieurs voix (chantant à l'unisson) ou avec un accompagnement instrumental.

CHANT POLYPHONIQUE

Superposition de plusieurs lignes mélodiques différentes chantées simultanément.

CHANT SYLLABIQUE

Chant qui ne comporte qu'une seule note par syllabe du texte.

CHANTRE

Désigne depuis le XVI^e^ siècle, au sein de l'Église chrétienne, un dignitaire ecclésiastique (dans l'usage ordinaire, un chanoine placé à la tête du chœur liturgique) dont la fonction est de chanter aux offices.

COLORATURE

Voix très souple de femme, particulièrement apte à exécuter des vocalises et des mélodies très ornementées.

CONTRALTO

La plus grave des voix de femme et de garçon. Tessiture approximative: fa^2/fa^4. Caractérisé chez les femmes par une couleur sombre et une sonorité très ronde.

CONTRE-CHANT

Mélodie secondaire associée à la ligne mélodique principale.

FAUSSET

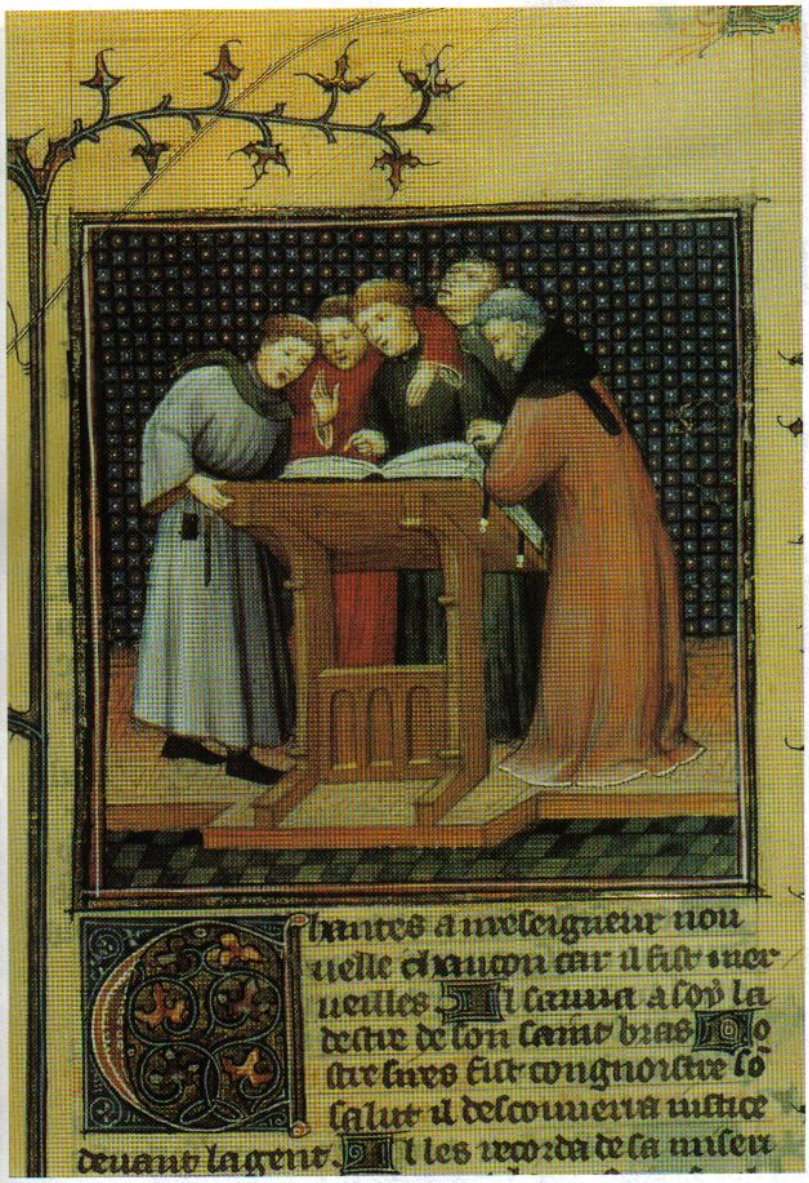
Voix d'homme produisant des sons dits «de tête» (aigus), hors de son registre naturel. La voix de fausset s'obtient artificiellement en empêchant la contraction normale des cordes vocales.

HAUTE-CONTRE

Voix de contralto masculine chantée par la plus élevée des voix de ténor. Voix cultivée en France jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle (à ne pas confondre avec la voix de fausset ou celle des castrats).

HÉTÉROPHONIE

Forme particulière d'exécution où une même mélodie est présentée



© AKG Paris

Sur cette enluminure du XIVe siècle, extraite de la *Bible historiale* de Pierre le Mangeur, les moines de la Schola chantent avec ferveur pendant l'office.

simultanément par plusieurs exécutants (chanteurs ou instrumentistes) avec quelques légères variantes (d'intonation, d'ornementation…).

HOMORYTHMIE

Lorsque toutes les voix d'une musique polyphonique exécutent ensemble le même rythme (comme dans le choral protestant).

MEZZO-SOPRANO

Voix de femme intermédiaire entre le soprano et le contralto. Étendue approximative: la^2/la^4 (voix de Chérubin dans *Les Noces de Figaro* de Mozart).

POLYCHORALITÉ

Procédé d'écriture utilisant plusieurs groupes vocaux s'opposant et dialoguant au sein d'une composition polyphonique.

PORT DE VOIX

Glissement de la voix pour franchir l'intervalle qui sépare un son d'un autre. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, le port de voix est un agrément au même titre que le trille ou le mordant (chez François Couperin par exemple).

SINGING FORMANT

Pointe de résonance d'une fréquence de 3000 hertz. Il assure à la voix sa portée maximale par un débit de pression correct sans fournir plus d'énergie.

SOPRANO

Voix la plus aiguë de l'enfant et de la femme. Étendue approximative: ut^3/ut^5 (quelques voix peuvent atteindre le sol^5). On distingue le soprano dramatique (timbre velouté et puissant dans le médium) du soprano léger (plus brillant et très agile dans les vocalises).

SPRECHGESANG

Terme allemand (signifiant «parlé-chanté») qui désigne un type particulier de déclamation vocale à mi-chemin entre une récitation parlée et un chant véritable. Technique mise au point par les compositeurs viennois au début du XXe siècle: Schönberg, *Pierrot lunaire* (1912); Berg, *Wozzeck* (1925)…

TÉNOR

Voix aiguë de l'homme. Étendue approximative: ut^2/si^3. On distingue le ténor léger (tessiture élevée, voix claire et peu volumineuse) du ténor dramatique, plus puissant et avec une tessiture plus grave.

TESSITURE

Étendue des notes que peut couvrir une voix avec un maximum d'aisance.

TIMBRE

Qualité d'un son qui dépend du nombre de ses composantes (les harmoniques), de leur intensité et de leurs propres qualités. Le timbre d'un son dépend également du type de l'attaque qui le propulse et de son mode de production.

VIBRATO

Légère et rapide vibration de la hauteur du son, qui doit rendre la voix ou le jeu instrumental plus expressif dans les canons du goût occidental.

VOCALISE

Partie d'un chant qui s'exécute sur une ou plusieurs voyelle(s). Il s'agit donc d'un chant sans texte. Un des éléments permanents de la musique vocale.

CORINNE SCHNEIDER